Tassy 1874 = Joseph Héliodore Sagesse Vertu Garcin de Tassy, *L'islamisme d'après le Coran*, Paris, Maisonneuve et C^ie^.
Wheelock 2005 = Wade T. Wheelock, *Language : Sacred Language*, in Lindsay Jones (éd.), *Encyclopedia of Religion*, II^nd^ Edition, vol. VIII, New York, MacMillan, p. 5301–5308.

b. Sources

Al-Hallāj 1981 = Al-Husayn Ibn Mansūr Al-Hallāj, *Diwān*, trad. Louis Massignon, Paris, Seuil.
Al-Hujwīrī 1976 = Abū'l-Hasan 'Alī Ibn 'Uthmān Ibn 'Alī Al-Ghaznawī Al-Jullābī Al-Hujwīrī, *Kashf al-mahjūb*, trad. Reynold A. Nicholson, London, E.J.W. Gibb Memorial Trust.
Al-Kalābādhī 1991 = Abū Bakr Muhammad Ibn Ishāk Al-Kalābādhī, *Kitāb al-ta'arruf li-madhhab ahl al-tasawwuf/The Doctrine of the Sufis*, trad. Arthur J. Arberry, Cambridge, Cambridge University Press.
Al-Muqaddasī 1980 = Ibn Ganīm 'Abd Al-Salām Ibn Ahmad 'Izz Al-Dīn Al-Muqaddasī, *Kitāb kashf al-asrār a'n hokm at-toyur wal-azhār/Revelation of the Secrets of the Birds and Flowers*, trad. Irene Hoare, Darya Galy (d'après quatre manuscrits arabes édités par Garcin de Tassy, en 1821), London, Octagon Press.
Al-Suhrawardī 1982 = Shihāb Al-Dīn Yahyā Al-Suhrawardī, *The Mystical and Visionary Treatises/Al-Risalah*, trad. W.M. Thackston, London, The Octagon Press.
Arberry 1991 = Arthur J. Arberry (trad., éd.), *The Koran Interpreted*, Oxford. Oxford University Press.
'Attār 1984 = Farīd-ud-dīn 'Attār, *Mantiq al-tayr/The Conference of the Birds*, trad. Afkham Darbandi, Dick Davis, London, Penguin Books.
Ibn 'Abbād 1986 = Ibn 'Abbād of Ronda, *Rasāil as-sugrā/Letters on the Sufi Path*, trad. John Renard New York – Mahwah – Toronto : Paulist Press, The Classics of Western Spirituality.
Massignon 1929 = Louis Massignon, *Recueil de textes inédits concernant l'histoire de la mystique en pays d'Islam*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
Platon 1837 = Platon, *Œuvres*, tome XI, *Cratyle*, *Le Sophiste*, *Le Politique*, trad. Victor Cousin, Paris, Rey et Gravier.
Rūmī 1990 = Jalāl-ud-dīn Rūmī, *Mathnawī-i ma'nawī/The Mathnawi*, trad. Reynold A. Nicholson, Cambridge, E.J.W. Gibb Memorial Trust.

THE DIVINE LANGUAGE. THE LANGUAGE OF THE BIRDS

ABSTRACT

The spiritual universe of Plato's *Cratylos* and the spiritual universe of Sufism generated two hypostasis of the theology of language. As *logos* or *kalamu-Allah*, the language can be defined as a *mise en abîme* of cosmogony and ontology. If *palaia phone* and *ta prota onomata* recollect the infinite space of the epiphany of gods' power, the language of the birds described by Farid-ud-din Attar, Ibn Ganīm Ibn Ahmad Al-Dīn Al-Muqaddasī and Jalāl-ud-dīn Rūmī is connected with the religious symbol of the Simurgh, and therefore included in the divine gift of knowledge. Both literary contexts emphasize the existence-inside of the language, within the sphere of the divine, succeeded by the existence-outside of the language, its theocratical manifestation, within the sphere of humanity. According to its mystical meaning, the language of the birds proves the eternal continuity of the primordial language, its latent presence within the ontological texture of the world and of the human beings, susceptible to trigger the *anamnesis* of the divine wording. The ontological proximity between the divine language and the human language is able to redeem the reversible exile of the human nature outside the heavenly realm, crossed over by semantic trajectories apparently incomprehensible, inhabited by the messengers and the messages of the Divine Being.

Key-words: Plato, Sufism, Simurgh, Language of the Birds, Farid-ud-din Attar, Ibn Ganīm Ibn Ahmad Al-Dīn Al-Muqaddasī, Jalāl-ud-dīn Rūmī.

GOTICUL REDIMENSIONAT. *ARANKA, ŞTIMA LACURILOR* DE CEZAR PETRESCU*

CĂTĂLIN GHIŢĂ**

Scopul acestei lucrări este acela de a oferi o grilă de interpretare coerentă a prozei semnate de Cezar Petrescu, asimilată de mine în general terifiantului de factură supranaturală şi în particular unei redimensionări a goticului care făcuse furori în Europa preromantică. Ancorajul ferm în supranatural al prozei terorii îşi are avantajele sale, iar, cel puţin în străinătate, adepţii genului nu vor ezita să le sublinieze: fantasticul împrumută cotidianului umil un veşmânt al nefamiliarului, care este condiţia *sine qua non* a captării interesului cititorului, şi îi excită acestuia din urmă curiozitatea euristică prin proiectarea într-o atmosferă de insecuritate distinctă. (Precizez că, în cele ce urmează, nu voi derapa într-o discuţie prelungit-barocă legată de fantasticul propriu-zis[1] şi de categoriile sale, atât fiindcă scopul cercetării mele este unul suficient de bine delimitat, cât şi fiindcă orice dezbatere dedicată acestui subiect se sufocă, aproape invariabil, într-o mlaştină de contradicţii semantice.) Dacă acceptăm cu toţii premisa lui Tzvetan Todorov cu privire la literatura fantastică şi la modul în care operează aceasta – „fantasticul se întemeiază în mod esenţial pe o ezitare a cititorului [...] cu privire la natura unui eveniment straniu" (1973: 182), – realizăm că ezitarea aceea, fără îndoială estetică, este cea care declanşează întregul proces de receptare şi de interpretare a naraţiunii. Lectorul model pentru acest tip de reprezentare artistică ar putea fi reprezentat de un Roger Caillois, care strecoară, într-un limbaj simplu, implicaţii complexe: „Misterul mă atrage. [...] în loc să consider numaidecât că ceva nedescifrat e nedescifrabil, în loc să mă opresc uluit şi copleşit în faţa lui, îmi spun, dimpotrivă, că *trebuie descifrat* [subl. a.] şi iau hotărârea fermă ca, într-un fel sau altul, să rezolv, dacă pot, enigma" (Caillois 1971: 13).

* Această lucrare a fost finanţată din contractul POSDRU/89/1.5/S/61968, proiect strategic ID 61968 (2009), cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013.

** Universitatea din Craiova, str. Al.I. Cuza, nr. 13, România

[1] Pentru o satisfăcătoare prezentare succintă a fantasticului ca atitudine mentală a subiectului faţă de realitate, cf. Biberi 1970: 216–235. La noi, cele mai bune prezentări generale se găsesc la Adrian Marino (1973: I, 655–685) şi la Sergiu Pavel Dan (1975: *passim*), (2005: *passim*).

ALIL, t. LII, 2012, Bucureşti, p. 167–174

Această poziție decisă constituie, dacă vreți, pandantul aproape perfect al confesiunii Virginiei Woolf cu privire la atitudinea adoptată de cititori în raport cu povestirile supranaturale cu fantome. Într-un pasaj inspirat din eseul *The Supernatural in Fiction* (1918), în ce privește povestirile supranaturale cu fantome, prozatoarea britanică spune că „[t]eama pe care o simțim atunci când citim povestirile [...] este o esență rafinată și spiritualizată de frică. Este o teamă pe care o putem examina și cu care ne putem juca. Departe de a ne disprețui că suntem înfricoșați de o povestire cu fantome, suntem mândri de această dovadă de sensibilitate" (Enright 1994: 537). Combinând aceste două atitudini, se poate afirma că proza terorii în accepțiunea sa supranaturală antrenează, pe de o parte, explorarea misterului cu care se confruntă eroul și, simultan, lectorul, iar pe de altă parte, îi permite ultimului să-și examineze cu luciditate anxietatea, chiar în momentul în care aceasta este generată, susținută și augmentată ficțional. Altfel spus, citind despre evenimente imaginare, învăț să mă descopăr și, finalmente, chiar să mă cunosc pe mine însumi. Evident, atitudinea descrisă anterior subîntinde doar categoria terifiantului, fiindcă o mare parte din fantasticul narativ ține de ceea ce s-ar putea desemna drept benign (miraculosul, feericul etc.). Această considerație, pe care mulți dintre noi ar accepta-o fără rezerve, este pusă sub semnul întrebării de Roger Caillois, care introduce în ecuație binomul fantastic–miraculos, afirmând că primul, în bloc, ar ține de registrul terorii, prin inserția violentă în universul familiar, în vreme ce ultimul rămâne cadrul tipic basmului, desfășurându-se în spațiul imaginar al feeriei infantile[2]. Pe de altă parte, Matei Călinescu, mai prudent, se mulțumește să nuanțeze, fără a respinge însă viziunea lui Caillois, sugerând că „fantasticul nu e numaidecât terifiant. Incomprehensibilul nu ascunde numai amenințări, după cum nu toate visele sunt coșmaruri" (1970: 169). Punctul meu de vedere este că fantasticul trebuie considerat o categorie estetică mult prea largă pentru a putea fi redusă atât de drastic la terifiant. În definitiv, numai câmpul semantic al termenului implică, virtual, o infinitate de sensuri. Astfel, cred că orice eludează definiția strictă a realului poate fi revendicat, în chip perfect justificat, de semele conceptului; așadar, fantasticul înglobează cu necesitate atât feericul, cât și scenariile SF. Prin opoziție cu acesta, teroarea narativă este limitată estetic la metamorfozele unei singure emoții dominante. Desigur, discuția inițiată aici se poate prelungi, fără un câștig euristic semnificativ, practic *ad libitum*. Pentru a ilustra acest seducător și, uneori, chiar privilegiat model narativ, al terorii supranaturale în general și al goticului redimensionat în particular, am selectat spre analiză detaliată *Aranka, ştima lacurilor*.

Cezar Petrescu este, simultan, unul dintre prozatorii cei mai prolifici și mai inegali din istoria literaturii române. Texte de valoare (din ce în ce mai puține după 1947, anul instalării dictaturii comuniste) se amalgamează cu producții inferioare, chiar triviale, răspunzând fie unui gust public senzaționalist, tipic interbelic, fie, mai târziu și cu egală disponibilitate din partea autorului, unor cerințe oficiale șablonizante, tipice realismului socialist. *Aranka, ştima lacurilor* (1929, apărută în

[2] Pentru o expunere completă, cf. *Anthologie du fantastique*, 1966: I, 7–24.

volumul de nuvele cu titlu omonim, publicat în 1930) se numără printre cele mai bune proze scurte ale lui Cezar Petrescu și reprezintă una dintre reușitele prozei autohtone a terorii.

Parte dintr-un proiect recuperat, ulterior, sub titulatura „fantasticului interior", nuvela se detașează net de celelalte componente ale ciclului elaborat între 1925 și 1931. În legătură cu această fertilă etapă de creație din viața lui Cezar Petrescu, Ion Bălu notează că „prozatorul imaginează cu voluptate o lume halucinantă, uneori *plină de teroare* [subl. n.], în care visul absurd se împletește cu fantasticul psihologic" (1972: 105) și plasează nuvela sub semnul neoromantismului. Există aici, fără îndoială, elemente de factură romantică, însă rădăcinile propriu-zise ale *Arankăi* pot fi detectate, în opinia noastră, mai ales în proza gotică, de orientare preromantică. Este vorba, mai precis, despre un gotic redimensionat, ajustat la condițiile unui spațiu special, de frontieră dintre lumea apuseană și cea răsăriteană – Transilvania.

Surprinde locvacitatea stilului, ceea ce constituie, după caz, o calitate sau un defect în scriitură. Într-o carte plină de poncifuri critice, Mihai Gafița strecoară însă și o observație pertinentă: „Structura frazei lui Cezar Petrescu e alcătuită în așa fel încât să fie ascultată, mai mult decât citită; autorul pare a presupune un auditor, mai mult decât un public cititor; scrisul său e retoric și prin canalul retoricii se introduce și lirismul" (1963: 189). Acest fapt se datorează, credem, predispoziției dialogice a autorului, dispus tot timpul să însceneze o dezbatere interactivă între narator și public. Structural, Cezar Petrescu este autorul român cel mai apropiat de estetica șocantă, cu înscenări ale macabrului sau ale terifiantului exotic, evidențiată de Grand Guignol-ul parizian[3], ale cărui capilare terifiante se prelungesc, retroactiv, până la proza gotică.

Există, de altfel, câteva invariante gotice în *Aranka*, pe care naratorul le speculează cu abilitate: *setting*-ul izolat și straniu (domeniul familiei Kemény), un personaj banal, cu o atitudine pozitivistă (obezul și complet vidatul de umor Silvestru Hotăran), slujitorii de la castel, apropiați, ca ton, mai degrabă teratologicului decât antropicului (Guşatul, incapabil, aparent, de vorbire articulată), istoria unei familii ilustre, dar decăzute, incluzând figuri cu pasiune pentru ocultism (contele Armin), în fine, spectrul care nu-și găsește liniștea, bântuindu-i cu voluptate tristă pe cei rămași în viață (Aranka). Dacă vorbesc, totuși, de neogotic în cazul prozatorului român este pentru că toți acești *topoi* de construcție epică sunt transferați, *in corpore*, într-o epocă pozitivistă, în care personajul central este, în proprii termeni, „contemporanul lui Ford, al radiofoniei și al Ligii Națiunilor" (enumerație menită să alunge, ca un talisman al ironiei moderne, duhurile necurate). Ca atare, codurile de lectură se modifică și ele: lectorul se confruntă cu un text hibrid, în care teroarea genuină și ironia detașată alternează programatic.

Într-un studiu publicat în 1848 și devenit, între timp, un clasic al analizei aparițiilor supranaturale, atât din punctul de vedere al accesibilității, cât și din cel al copleșitorului număr de „cazuri" certificate, *Night Side of Nature, or, Ghosts and*

[3] Grand Guignol este un teatru *horror* din Paris, creat, în 1888, de Oscar Metenier și închis abia în 1962.

Ghost Seers, Catherine Crowe observă, cu morga de care dau dovadă fetele bătrâne atunci când abordează spiristismul, că, deşi spectrul îi poate apărea subiectului fie asemănător până la confuzie cu imaginea reală a persoanei, fie sub chipul diafan al unei umbre, „forma este, în fiecare caz, la fel de eterică şi de imaterială" (1848: I, 348). Eroul va simți aceasta pe pielea lui, dacă ni se permite jocul de cuvinte, la finalul experienței sale terifiante, atunci când elucidează, *malgré soi*, misterul dispariției Arankăi.

Dar să nu anticipăm şi să pornim *da capo*, adică de la titlu, care se dovedeşte mai înşelător decât s-ar bănui la prima vedere. Precum bine observă Doina Ruşti, în credința populară autohtonă, „ştima este un duh al pădurii, care poate lua orice înfățişare pentru a-i ademeni pe drumeții rătăciți, dar şi un spirit protector al apelor" (2009: 378). Totuşi, în nuvela lui Cezar Petrescu, mai notează autoarea, „ştima nu reprezintă [...] un spirit al apelor, ci este doar un suflet care îşi caută odihna" (2009: 379). Numai recurența ei spectrală în preajma mlaştinilor fabulos de luxuriante, întinse pe domeniul familiei Kemény, ar explica, astfel, sintagma apozitivă.

Debutul nuvelei se realizează în cheie minoră, chiar ludic-ironică: naratorul este surprins în compania unui jurist, Silvestru Hotăran, care trebuie să-l conducă la castelul Kemény, pentru a-i permite evaluarea şi, eventual, cumpărarea unor cărți vechi şi rare din biblioteca familiei. Suntem informați că moştenitorii legali ai domeniului sunt doar rude îndepărtate, neamul aristocratic ştergându-se odată cu dispariția contesei Aranka. Proprietatea răposatului conte este un ținut dintre cele mai stranii, mlăştinos, cu un aer nesănătos exalat de bălțile necolmatate, adevărate fiefuri ale luxurianței insectivore. De altfel, pozitivistul şi pântecosul Hotăran (numele însuşi este o sursă de comic în descendența unor Alecsandri sau Caragiale) îşi consiliază însoțitorul să se înarmeze cu o doză cât mai consistentă de chinină: soluția farmaceutică ideală împotriva paludismului, care ar fi putut fi eradicat printr-o politică agricolă agresivă. Țânțarii anofeli, nu fantomele, sunt, în opinia avocatului, adevărata plagă a domeniului Kemény.

Grație unui artificiu stilistic clasic (inserarea unei cronologii succinte, dar pedante, cuprinzând reperele biografice ale descendenților contelui Armin), naratorul acoperă intervalul 1860–1926. Contele Armin, mort în 1881, este descendentul unei ilustre familii feudale maghiare. Andor, odrasla acestuia, este obsedat de spiritism (şi face chiar cercetări în domeniu), mergând până într-acolo încât să ia în căsătorie pe fiica unui țăran sibian, Ana Porumbacu, grație exclusiv calităților ei de medium. Mai mult, tânărul conte are viziuni în care este vizitat de spiritul cavalerului Ştefan Kemény, al cărui avatar devine convins că este. În 1897, cuplului i se naşte o fetiță, botezată Aranka Maria Ştefania. Mama ei, Ana, moare înecată în 1901. Pe 18 martie 1919, Aranka dispare în mod misterios, fiind văzută, ultima oară, „seara, înainte de apusul soarelui, cu barca şi cu o carabină militară" (tânăra are aptitudini cinegetice dovedite). În sfârşit, în 1926, moare şi Andor, odată cu care arborele genealogic direct al familiei Kemény se curmă.

Odată închisă această indigestă paranteză diegetică, narațiunea se animă brusc: cei doi călători ajung pe domeniul părăsit. Îi întâmpină un peisaj care i-ar fi stârnit invidia unei Emily Brontë, primă sursă a terifiantului epic: „amestec de fertilitate şi de putreziciune, cu flori cărnoase şi păroase ca animalele vii şi cu

vietăți oribile, care se ghiceau mişunând în globul gras, înnodându-se, târându-se, vânându-se; reptile şi insecte cu o sută de picioare, moluşte moi cu hidoase convulsiuni, lipitori înciotate în struguri băloşi, un întreg univers vâscos şi veninos, dospind ca într-o imensă etuvă". Cadrul, presupus static, se animă grație pulsației elementare care străbate limfa geologică, atingând paroxismul în mişcarea perpetuă a vieții vegetale şi animale (de remarcat aglomerația de gerunzii, ca şi epitetele ornante selectate din sfera repulsivului).

Antropicul este contaminat, irepresibil, de acest bazin fojgăitor şi multicolor, împrumutând, precum punctam anterior, tuşe teratologice: poarta castelului este deschisă de „[o] jivină de om, păroasă, cu mâinile până la genunchi". Şocul acestei prime întâlniri cu oamenii casei este augmentat ulterior; călătorii descoperă o altă creatură, demnă de fanteziile cinematografice ale unor Tod Browning sau Wes Craven: „un guşat cu traista de carne lucioasă, căscând ochii cârpiți, rânjind dinții galbeni într-un râs grotesc şi strâmbându-se tâmp". În sfârşit, cadrul se lărgeşte suficient cât să permită înregistrarea pe retină a castelului bântuit, descoperit, într-o simultaneitate teatral-gotică, de narator şi de lector: „Răspundea exact închipuirii: cu cele două rânduri de ferestre înguste şi opace, cu turnurile laterale, cu uşile inexpugnabile de stejar ferecat în ținte, cu muşchiul ruginiu, crescut între blocurile de piatră". Aici urmează eroul să petreacă trei zile în cvasisolitudine, studiind în linişte cărțile şi manuscrisele (avocatul cel lipsit de umor nu-i poate ține de urât, fiindcă urgențe juridice îi solicită prezența la tribunal).

Rămas, aşadar, singur cu servitorii, protagonistul încearcă să savureze comoara din bibliotecă, însă este împiedicat de atmosfera tenebroasă, respirând un aer thanatic: „Din jilțurile seculare exala miros de mort. Tablourile pereților priveau cu o fixitate inumană. Perdelele se clătinau la trecere; încuietorile scrâşneau strident; o uşă de dulap se deschise singură şi atât de brusc când am ajuns în față, încât am tresărit". În plus, comunicarea enigmatică şi, fără îndoială, gravă a cuplului de bătrâni se loveşte atât de obstacolul lingvistic (maghiara lor e de neînțeles), cât şi de aspectul lor fizic: cei doi erau „[f]ără buze, cu pielea vânătă cenuşie, cu gingiile violete, dezgustătoare, boțiți de atâtea creturi câte n-aş fi crezut vreodată că pot să încapă pe-o atât de redusă suprafață de piele, cu ochi sticloşi de huhurez şi cu tot scheletul împuținat". Se dovedeşte, în cele din urmă, că slugile, ale căror bune intenții efasează impresia inițială de repulsie extremă, vor numai să-l determine pe intrus să nu doarmă în odăile bântuite de spectrul Arankăi, al cărei portret hipnotizează orice privire.

Atras de o chemare misterioasă către smârcurile fetide, eroul îl reîntâlneşte afară pe hirsutul Guşat, figură împrumutată din imaginarul gotic apusean: acesta „se apropie ocolit cu râsul oribil, care-i dezvelea dinții galbeni şi tociți, cu pieptul dezgolit care-i arăta smocurile de păr, roşcate şi grețoase". Microscopat, peisajul îşi dezvăluie cu voluptate vintrele descompuse şi contaminate de fungus: „aceeaşi apă băloasă, aceleaşi plante grase şi apoase, aceleaşi liane fleşcăite de putrezeală, aceeaşi hidoasă palpitație de animale moi, de păianjeni fugind spasmodic pe luciul imobil, de râme, de viermi, de larve, aceleaşi ciuperci obscene care se fărâmau fragile la cea mai mică atingere".

Surescitarea protagonistului creşte odată cu amurgul; înfricoşat de perspectiva unei nopți petrecute în mlaştină, acesta se grăbeşte să se întoarcă în odaia sa, ce pare, prin comparație cu mediul ostil de afară, o oază de securitate. Aici, încălzit de subtilul vin de Tokay lăsat de slugi pe birou, eroul descoperă că portretul Arankăi îi surâde, misterios-giocondic, de pe murii înalți. Ca într-un scenariu de atmosferă din proza englezească timpurie, un abur se adună din vaporii apelor negre de afară, inundând încăperea. Teroarea poate înflori la adăpostul întunericului: „ochii portretului scânteiau fosforic, ca ochii de topaz ai felinelor, în tufişuri, noaptea". Aceştia devin, subit, mobili: „Când am ridicat privirea, ochii fosforici nu mai erau acolo, scânteiau lângă uşă". Spre surprinderea eroului, care pipăie tabloul, „rama era intactă şi neclintită pe perete, dar mâna n-a dat peste pânză – înlăuntrul ramei a pipăit numai peretele gol şi aspru".

Începe, astfel, un joc tenebros, în care ludicul pare a fi doar anticamera nebuniei perceptive: „Am sărit să prind drăceştile lumini şi luminile au săltat alături. Ochii, deprinşi acum cu întunericul, desluşeau şi-un veşmânt alb, lipindu-se de zid, făcându-mi față. Încă o dată m-am repezit, şi încă o dată mi-a scăpat". Cursa continuă, într-o sarabandă a ispitelor mobile: „Ochii scânteiau pretutindeni, iar mâinile întinse nu-i puteau captura nicăieri". Chiar şi scurta victorie este iluzorie, precum formele fantomatice care dansează: „O dată am prins mâna şi mâna s-a topit în strânsoare, fără nici o smucitură, ca ochii să-mi râdă în față, cu orbitoarea lor lumină, rece şi nepământeană". Timpul se pulverizează în particule irelevante şi imposibil de cuantificat rațional: „Poate a durat numai cinci minute, bezmeticul joc; poate un ceas".

Spațiul camerei devine prea strâmt pentru acceleraţiile spectrale: „arătarea albă s-a strecurat în coridor, deşirându-se, şi oprindu-se să mă aştepte la capătul cel mai întunecos. [...] Pe urmă, în altă încăpere şi în alta şi încă în alta, jos pe scări, în sala cu armuri". În fine, „arătarea, neatinsă, mă aştepta în uşă. Încă o dată, m-am năpustit după ea, afară". Sedusă, pe moment, de lumina rece a lunii, privirea protagonistului coboară „să regăsească fantasma cu ochi de fosfor, ca să nu-mi scape cumva. Mă aştepta la colțul zidului; a ocolit spre cealaltă față, în parcul cu mlaştini".

Contactul epidermei cu naturalul fetid este înregistrat, în sarabanda nocturnă, cu aceeaşi oripilare experimentată diurn: „Sub tălpi, în glodul dezgustător, simțeam vietățile băloase încovrigându-se în jurul degetelor, îmi scuturam piciorul din fugă şi goneam încă". În afară de prezența spectrală, un alt personaj îşi face, subit, apariția, asemenea ubicuului şi monstruosului Igor din filmele cu Frankenstein: „Guşatul, cu mâinile lungi, cu paşi răşchirați, venea şuierându-şi răsuflarea din cimpoul de carne". Urmărirea simplă se transformă într-o dublă încatenare: „Cu toate puterile adunate, am început să gonesc mai deznădăjduit; înainte, fugărind arătarea albă, în urmă, fugărit de jivina omenească, pe care nu o ştiam ce vrea şi de ce aleargă".

În aceste condiții, senzațiile de repulsie provocate de mediu încetează, iar cursa continuă: „Uneori piciorul intra până la gleznă, stropi de abces mă împroşcau în obraz şi în ochi, simțeam în gură gustul leşiatic şi spurcat al putreziciunilor fermentate, pielea mă ustura de tăieturile săbiilor de papură şi poate de muşcăturile animalelor băloase, dar nimic nu mă oprea". Însă urmărirea încetează la fel de brusc precum a început: „alba fantomă s-a oprit. A fost atât de neaşteptat, încât nu mi-am putut

curma goana şi am trecut prin imaterialul veşmânt". Protagonistul este doborât în mlaştină de o lovitură puternică: „Ceva s-a prăbuşit în creştet, trosnindu-mi țeasta; [...] am căzut cu fața în glodul vâscos". Universul acvatic musteşte de viață elementară, iar insolitul explorator se crede înveşmântat în scafandru, contemplând adâncurile pline de „viermi, crabi, moluşte şi toate jivinele monstruoase şi fantastice". Guşatul care-l extrage din smârcuri şi-l afundă din nou devine, în imaginația înfierbântată a victimei, „o caracatiță enormă, care-şi întinde multiplele brațe, cu ventuze în capăt, să mă cuprindă". Agitația înspăimântată, cu parfum agonistic, pare inutilă: „Mă zvârcolesc fără putere, cu vinele plesnind şi cu răsuflarea retezată; ochii imenşi şi neclintiți [...] mă privesc atent, cu o crudă şi satisfăcută curiozitate – şi caracatița râde, râde cu glas omenesc". Limpezirea perceptivă aduce cu sine şi disiparea misterului terifiant: „Ochii se îmbunează aplecați cu aceeaşi atenție să-mi sondeze privirea, de data asta fără răutate". Eroul îl are în față pe avocatul Silvestru Hotăran, iar spațiul în care se găsesc cei doi este un banal salon dintr-un sanatoriu.

Obezul doctor juridic îşi informează, metodic, pacientul şi, odată cu el, pe lectorul curios în legătură cu desfăşurarea acțiunii din timpul hiatusului epic, provocat de obnubilarea conştiinței naratorului (strategia nu este străină de scenariile epice ale unui Henry James, care-şi distribuie câțiva actanți în ipostaze reflectorii, apte de a disipa enigmele țesute pe parcursul intrigii convolute). Aflăm, astfel, că de la incidentul nocturn s-au scurs nu mai puțin de două săptămâni. Hotăran este cel care l-a găsit pe erou afundat în glod, după cum tot el a găsit, în noroiul gras al mlaştinii, cadavrul în putrefacție al contesei dispărute. Se presupune că Aranka a murit înecată, însă, după atâția ani, este imposibil de stabilit dacă moartea a survenit accidental sau dacă a fost vorba despre un suicid sau, mai grav, de o crimă. Moartea dovedită a contesei rezolvă, simultan, şi problemele de succesiune, singurele care-l preocupă pe vrednicul avocat. Deznodământul aduce şi o notă de umor: biblioteca atât de prețioasă a contelui Andor a fost cumpărată, la un preț derizoriu, de un anticar din Pesta. O sută de volume însă au fost puse cu grijă deoparte pentru narator, dar, aşa cum se poate lesne bănui, acestea au doar o valoare simbolică.

Este mai presus de orice îndoială că, dacă ar fi fost scrisă într-o limbă de circulație europeană, *Aranka, ştima lacurilor* ar fi devenit, instantaneu, o bucată antologabilă, selectată şi discutată de adevărații *aficionados* ai terorii, fapt care ar fi fost, în sine, de ajuns pentru a-i asigura lui Cezar Petrescu un loc în galeria de vedete ale scriiturii terifiantului. În literatura română însă, destinul ei a fost retezat de enunțul de o suficiență exegetică manifestă al lui G. Călinescu, care opinează că „nuvela se curmă prin spaima inoportună a eroului vizitator, care află prea devreme un lucru pentru care se cerea o mare desfăşurare epică" (1982: 773). Am fi avut nevoie de intuiția unui Lovecraft, aptă să realizeze că acest *dénouement* anticlimactic este semnul unei ironii auctoriale supreme, din aceeaşi specie cu raționalismul rece al unei Ann Radcliffe[4], care-şi permite luxul modern de a sfâşia fără milă pânza subțire țesută de iluzia narativă a scenariului gotic clasic.

[4] Prozatoarea este celebră pentru explicațiile raționale prin care disipează misterul aparent pur supranatural care planează asupra personajelor din romanele sale.

BIBLIOGRAFIE

a. Antologii, ediții

Anthologie = *Anthologie du fantastique*, 2 vol. Paris, Gallimard, 1966.
Enright 1994 = *The Oxford Book of the Supernatural*. Chosen and edited by D.J. Enright, Oxford and New York, Oxford University Press.
Petrescu 2002 = Cezar Petrescu, *Aranka, ştima lacurilor. Nuvele fantastice*, ediție îngrijită şi postfață de Aureliu Goci, Bucureşti, Editura 100+1 Gramar.

b. Referințe exegetice

Bălu 1972 = Ion Bălu, *Cezar Petrescu*, Bucureşti, Editura Univers.
Biberi 1982 = Ion Biberi, *Eseuri literare, filosofice şi artistice*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
Caillois 1966 = Roger Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, în *Anthologie* I: 7–24.
Caillois 1971 = Roger Caillois, *În inima fantasticului*, traducere de Iulia Soare, cuvânt introductiv de Edgar Papu, Bucureşti, Editura Meridiane.
M. Călinescu 1970 = Matei Călinescu, *Eseuri despre literatura modernă*, Bucureşti, Editura Eminescu.
G. Călinescu 1982 = G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediție şi prefață de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva.
Crowe 1848 = Catherine Crowe, *The Night Side of Nature, or, Ghosts and Ghost Seers*, 2 vol., London, T.C. Newby.
Dan 1975 = Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva.
Dan 2005 = Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări şi analize*, Piteşti, Editura Paralela 45.
Gafița 1963 = Mihai Gafița, *Cezar Petrescu*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.
Marino 1973 = Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I (A–G), Bucureşti, Editura Eminescu.
Ruşti 2009 = Doina Ruşti, *Dicționar de teme şi simboluri din literatura română*, Iaşi, Editura Polirom.
Todorov 1973 = Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, traducere de Virgil Tănase, prefață de Alexandru Sincu, Bucureşti, Editura Univers.

RESIZED GOTHIC. *ARANKA, ŞTIMA LACURILOR* BY CEZAR PETRESCU

ABSTRACT

My works focuses on Cezar Petrescu's novella, *Aranka, ştima lacurilor*, which I interpret as a convincing example of Romanian supernatural prose. My main thesis is that Petrescu's novella constitutes a late but nonetheless original addition to the Gothic genre, fashioned according to the realities of a forlorn and mystery-imbued corner of Eastern Europe – Transylvania.

Key-words: *Romanian literature, Cezar Petrescu, short story, fantastic literature, supernatural, Gothic.*

ANTROPONIMIE, ETNOLOGIE ŞI ISTORIE. CONTRIBUȚII ALE LUI PETRU CARAMAN

MIRCEA CIUBOTARU*

Ultima lucrare inedită a savantului ieşean Petru Caraman, dintre cele douăsprezece elaborate, dar niciodată apărute la vremea lor, vede, în sfârşit, lumina tiparului[1] prin devotamentul şi strădania a doi cercetători care şi-au legat viața şi cariera profesională *şi* de sarcina meritorie a valorificării, pentru cultura românească, a operei unui om nedreptățit de istorie (de fapt, de oamenii care o fac şi o scriu). Introducerea, intitulată *Viziunea lui Petru Caraman asupra antroponimiei*, oferă câteva informații privitoare la geneza şi soarta manuscrisului şi încearcă o evaluare a acestei opere în contextul cercetărilor onomastice româneşti şi europene. Aflăm, astfel, că lucrarea, gândită ca o componentă a unei vaste cercetări a antroponimiei româneşti în context sud-est european, a fost elaborată de Petru Caraman începând din primii ani ai carierei sale universitare[2], oricum după publicarea tezei de doctorat *Datina colindatului la slavi şi la români* (redactată în polonă şi publicată în anul 1933) şi după replica *Descolindatul în orientul şi sud-estul Europei* (apărută abia în 1997), şi că era în curs de pregătire pentru tipar în 1967, dar vicisitudinile de acum bine ştiute, generate de ostracizare politică, suspiciune şi oportunism, precum şi dificultățile propriu-zise ale editării unui manuscris de dimensiuni descurajante au întârziat, până în prezent, apariția acestei cărți, care ar fi avut, probabil, un anume ecou în ştiința onomasticii româneşti. Traseul preocupărilor folcloristului pentru cercetarea antroponimiei româneşti, dificil de reconstituit în detaliile documentării şi redactării diverselor lucrări, este marcat doar de puținele texte publicate, care apar ca fragmente dintr-un proiect reconstituit din manuscrise

* Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, bd. Carol I, nr. 11, România

[1] Petru Caraman, *Conceptul frumuseții umane reflectat în antroponimie la români şi în sud-estul Europei. Prolegomene la studiul numelui personal*, ediție îngrijită, indice şi bibliografie de Silvia Ciubotaru, introducere de Ion H. Ciubotaru, Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2011, 770 p.

[2] Nu credem că lucrarea a fost scrisă în cea mai mare parte (aproximativ 700 de pagini) în anii premergători celui de al Doilea Război Mondial, cum apreciază editoarea observând doar paginile îngălbenite de vreme (p. 26), fiindcă sunt numeroase trimiterile bibliografice la surse apărute după război, de pildă cărțile de telefon pentru Bucureşti, din anii 1945 şi 1947, citate începând chiar din primul capitol al studiului (notele 5, 9, 19, 34 etc.) şi care nu sunt adaosuri ulterioare.

ALIL, t. LII, 2012, Bucureşti, p. 175–215